

ACTUAR LA PROPIA VIDA. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO DOCUMENTAL

Paola Judith Margulis

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

paomargulis@yahoo.com / paolamargulis@fibertel.com.ar

Resumen

El presente trabajo intentará establecer un acercamiento al Teatro Documental organizado y dirigido por Vivi Tellas a partir del análisis de *Cozarinsky y su médico* (2005), una de las obras que integra este proyecto. La idea es analizar el texto teatral (como género complejo y particular) a la luz de una serie de problemáticas teóricas que podríamos condensar en los siguientes ejes: identidad, biografía y estética. El análisis, planteado en estos términos, intentará detenerse en algunos elementos de interés para pensar cómo se reconfiguran ciertas zonas de la cultura en la actualidad, a partir de la limadura de límites de los géneros más tradicionales.

Palabras clave: Teatro – Documental – Biografía.

En el año 2005 se estrenó *Cozarinsky y su médico*, puesta teatral dirigida por Vivi Tellas, inscripta en el controversial género Teatro Documental (1). La obra presenta en escena al escritor y realizador Edgardo Cozarinsky, junto a su médico y amigo personal Alejo Florín, como parte de un recorrido que logra instalar una buena serie de interrogantes acerca del problema de la biografía y su representación. El espectáculo está compuesto por una serie de secuencias vinculadas a experiencias biográficas que conjugan el interés y afición que Cozarinsky y Florín sienten por el cine; así como también, la relación médica que los une. A lo largo de la obra vemos a estos personajes trayendo a escena parte íntima de sus vidas, presentando y representando una serie de acciones que ponen en juego sus saberes, creencias y vivencias. Las secuencias que componen la obra son relativamente autónomas entre sí, y están enarboladas a partir de un cúmulo de experiencias y objetos personales de Cozarinsky y Florín. Estos momentos no se vinculan entre sí a partir de una modalidad causal evidente; pero sin embargo, logran construir un todo narrativo [ver síntesis argumental en ANEXO].

Ubicado en el borde entre biografía y ficción, el concepto de Teatro Documental, acuñado por Vivi Tellas, propone un panorama híbrido que construye su micro universo a partir de las experiencias personales de individuos vivos. Este tipo de teatro no trabaja sobre un texto previo, sino que organiza su dinámica a partir de ciertos elementos biográficos. El lugar del texto dramático, será suplantado en este tipo de narrativas por un trabajo creativo de elaboración, previo a la configuración de la puesta teatral, en el que intervienen narraciones biográficas, objetos personales, documentos, etc.; guiados por la mirada orientadora de Vivi Tellas. Sobre la base de esta experiencia creativa, irán surgiendo las diferentes secuencias que darán forma final a la obra (2).

A pesar del evidente quiebre que instalan este tipo de propuestas respecto de los géneros más tradicionales –diferencias que impulsarán a algunos críticos, incluso, a no considerarlas como representaciones teatrales–; (3) el espectáculo es presentado como un evento teatral convencional –existe una cartelera, se paga una entrada, se recibe un programa de mano, se presencia la puesta desde una platea, etc.–. Un espacio escénico despojado, en el que apenas alcanzan a recortarse de las peladas paredes algunos objetos (pelucas sostenidas por maniquíes en el fondo, un reloj en hora, un estetoscopio, un televisor y una videocasetera, dos sillones, una mesa con distintos elementos, como fotografías, notas periodísticas, etc.) servirá de marco para la acción de los personajes, interpretados por actores no profesionales. En ese espacio, se desplazarán Cozarinsky y Florín, vistiendo atuendos que les son habituales (pantalón, camisa y saco el primero; pantalón, camisa, saco y corbata, el segundo). Las narraciones que se van tejiendo a lo largo de la hora y pico que dura la obra, son presentadas como “reales” –en tanto reponen trayectorias biográficas– y se apoyan también en objetos reales. Los materiales dispuestos en escena no son de utilería, no tienen un uso simbólico dentro de la obra; sino que realmente funcionan –o en ocasiones fallan– en escena (el televisor y la videocasetera sirven para ver películas, el estetoscopio para auscultar, el reloj para medir el tiempo, etc.). Estos objetos provienen de un mundo exterior al universo teatral, presentando muchas veces dentro de este último, el estatuto de “pruebas” (4).

Es importante considerar que el concepto de Teatro Documental instala una serie de problemas que de por sí le son inherentes al teatro. Si por una parte, en su realidad práctica, en su carácter irrepetible, el teatro es siempre presencia –“es un acto realizado aquí y ahora en los organismos de los actores, frente a otros hombres”– (5) y por eso mismo, es “siempre cierto”, funciona como documento de una acción que transcurre en el aquí y ahora del espectador; por la otra, el teatro es necesariamente fábula,

ficción, alegoría. En el Teatro Documental de Vivi Tellas, es precisamente esta última dimensión la que intenta ser falseada, desmentida, clausurada a partir del rótulo de Documental -y el “efecto de verdad” que de por sí este último trae aparejado (Arfuch, 2002)-, así como por la dilución de ciertos mecanismos de construcción narrativa de los que se sirve el teatro más clásico: la escenografía, la técnica actoral, la utilería, el libreto, etc.

Otro de los temas inherentes al teatro que problematiza el trabajo de Tellas, es el estatuto del personaje. En su forma clásica, se genera en escena la “identidad entre un ser vivo y un personaje”, pensado muchas veces éste último como una máscara (que correspondía al papel dramático en el teatro griego [Pavis, 1998]). La particularidad del Teatro Documental es desafiar estas dimensiones, solapando no sólo los cuerpos de persona y personaje; sino también, reuniendo sus historias y sus nombres en una compleja síntesis de identidad. Desde ese lugar, se abre toda una serie de interrogantes, sobre los que intentará centrarse este trabajo: ¿a quiénes vemos, realmente, sobre el escenario, persona o personaje? ¿Puede una representación teatral cruzar la línea y representar algo que no sea ficcional? ¿Cuál es el límite entre biografía y ficción? ¿Qué tipo de juicio estético podría admitir una obra de este tipo? (6).

Es evidente que el proyecto Teatro Documental nos enfrenta a una situación en la que las categorías de ficción, documental y biografía se fusionan y confunden de un modo dinámico; corroborándose la tesis de Paul de Man según la cual “...la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico parece ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles...” (7). Obras como las inscriptas en este macro-proyecto, no mezclan sustancias en estado puro –documental y ficción, o tal vez, biografía y ficción-; sino que se ubican en un espacio biográfico complejo (8), en el que todos estos recursos y géneros se relacionan, incluso, de forma paradójica. Según sostiene Leonor Arfuch, el escenario actual plantea un *crescendo* de la narrativa vivencial que abarca prácticamente todos los registros, generando hibridaciones, préstamos y contaminaciones de lógicas mediáticas, literarias y académicas; e incorporando la presentación biográfica de relatos de diverso tipo (Arfuch, 2002). Desde esta perspectiva, la mediatización de la vida habría influido en la reconfiguración de los géneros autobiográficos canónicos, y el auge de las biografías ofrecería umbrales poco identificables entre ficción, obra documental, novela histórica, etc.

El presente trabajo procurará estudiar las diferentes estrategias ficcionales de autorepresentación que caracterizan a este grupo de obras. Por lo tanto, la atención estará puesta, no tanto en el carácter de verdad de lo que ocurre en el presente de la escena teatral, sino más bien, en los mecanismos de su construcción narrativa, en la mirada que ésta propone para abordar un cúmulo de situaciones biográficas. Se tratará, entonces, de observar “...qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de otro yo” (9).

Entre la biografía y la ficción

La delgada línea que separa –o no- biografía de ficción, es un aspecto sobre el cual *Cozarinsky y su médico* se encarga de llamar la atención constantemente; y que ha sido objeto de enérgicas discusiones teóricas. Si para algunos autores, como Philippe Lejeune, el artificio de un pacto biográfico entre autor, narrador y personaje –anclado en la firma del enunciador- (10) pareciera resolver este problema, otros teóricos como Paul de Man, en cambio, pondrán en discusión el hecho de que la autobiografía dependa necesariamente de un referente, así como el rol que mediante este artificio es atribuido al lector, en tanto juez encargado de verificar la autenticidad de la firma (de Man, 1984). Los elementos para superar este problema teórico, son aportados por el trabajo de Mijail Bajtin, quien sostiene que autor y personaje nunca podrían coincidir (ni siquiera en la autobiografía), puesto que el autor debe convertirse en *otro* respecto de sí mismo para lograr verse con los ojos de otro (Bajtin, 2002). Esta separación entre autor y personaje -mediada por el extrañamiento que entraña necesariamente todo acto estético-, no obtura el área de confluencia entre ambas figuras, “...en la biografía el autor no sólo está de acuerdo con el personaje en sus creencias, convicciones y amores, sino que se guía en su creación artística (sincrética) por los mismos valores que el héroe en su vida estética” (11).

Cabe aclarar, que aún a pesar de la clara separación entre autor y personaje planteada por Bajtin, la cuestión de la biografía deja lugar a otras marcas que diferencian el género biográfico del resto de los discursos ficcionales. Paul Ricoeur afirma que las historias de vida difieren de las historias literarias en varios aspectos (Ricoeur, 1985). Para empezar, la narración de la vida carece de las instancias de apertura y clausura que le son inherentes a la ficción –*el mundo de la biografía no está cerrado ni concluido*, dirá Bajtin-; y también, las historias vividas por uno se relacionan –*dialógicamente*- con las historias vividas por los demás –episodios de la propia vida se relacionan con momentos de la vida de otros-, y este aspecto termina por diferenciarlas de las historias literarias (12). Tal como postula Ricoeur, sobre el recorrido conocido de la propia vida, es posible tejer diferentes tramas; contar historias distintas.

Intentando poner en contacto estos argumentos –que refieren en su mayor parte al mundo literario- con el hecho teatral, notaremos que también aquí se produce un área de divergencias. Si bien hay quienes consideran que proyectos como Teatro

Documental generan un espacio biográfico no ficcional (por carecer de actores profesionales, decorados y utilería, por presentar antes que representar etc.) (13); dicha tesis pareciera no resistir un análisis en profundidad, puesto que tal como plantea Patrice Pavis -refiriéndose al actor que interpreta papeles inspirados en autobiografías- “...a partir del momento en que parece estar ahí, presente y real, también asume un papel de personaje, lo cual le impide en contrapartida ofrecer un testimonio autobiográfico. O, en cualquier caso, esta comunicación autobiográfica siempre será sospechosa porque es objeto de una puesta en espacio, objeto de una elección de los materiales, de una exhibición; en resumen, de una puesta en escena del yo con fines artísticos y ficcionales” (14). En el caso de *Cozarinsky y su médico*, es precisamente el entrelazamiento de dos historias de vida diferentes, el modo en que logran engarzar dialógicamente, lo que gana el escenario y dirige la acción. Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín interpretan frente al público dos personajes: Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín, respectivamente; generando un *momento biográfico* que simultáneamente narra y reflexiona acerca de los mecanismos constitutivos de dicha narración.

Ficción biográfica

Parte de la complejidad del texto teatral dirigido por Vivi Tellas, consiste en ubicar sobre el escenario una serie de situaciones en las que se conjugan explícitamente biografía y ficción. La lógica de secuencias que construye la obra, incluye pasajes biográfico-ficcionales, difíciles de ubicar bajo el rótulo de ficción o documental. Tal es el caso de una secuencia que comienza con la revisión médica que le practica el Dr. Florín a su paciente Cozarinsky. Las competencias del primero no dejan lugar a dudas: no se trata de un actor interpretando el rol de médico junto a otro actor que cumple el rol de paciente; sino, de un médico auscultando –con todas los saberes y destrezas que le son específicas- a su paciente. El hilo de la escena, presentada inicialmente de forma realista, comienza a ser enérgicamente corroído por un desvío hacia el absurdo. La prescripción de un medicamento –cuyos efectos colaterales podrían dejar completamente pelado a Cozarinsky o hacerle crecer el cabello en exceso- da pie a un tragicómico juego teatral. A partir de una suerte de “teatro dentro del teatro”, Cozarinsky se interpreta a sí mismo viviendo distintos y contradictorios estados de ánimo inspirados por el cambio de pelucas. Las acciones del cineasta están dirigidas por el Dr. Florín, quien a su vez juega el rol de dueño del un restaurante al que suele frecuentar el primero, ofreciéndole en distintas oportunidades (coincidentes con el cambio reiterado de pelucas) distintos platos de pescado, e intentando convencerlo de tomar uno que el realizador cinematográfico se resiste a aceptar. El recurso del *psicodrama* (15) como forma terapéutica de abordar la posibilidad de quedarse sin pelo -trabajando sobre cómo el cambio de look podría influir en los estados de ánimo del paciente-; no hace sino señalar la forma en que el Teatro Documental dialoga y experimenta con recursos que le son propios al teatro. La metadiscursividad, el juego, la puesta en abismo, marcan la forma en que el proyecto de Vivi Tellas se inscribe dentro de las fronteras del teatro; y al mismo tiempo, la intención de romper estos límites no deja de conformar parte de la misma reflexión sobre el medio teatral.

A partir de esta matriz que resulta común a muchas de las puestas de Vivi Tellas, se dibuja un panorama en el que el despliegue de las competencias profesionales de los personajes, el universo social de su trabajo y sus ocupaciones (16) van dejando diversos intersticios a partir de los cuales parecieran fugarse distintos elementos biográficos y ficcionales, los cuales involucran el sentido más personal de su individualidad: la cruda confesión, el recuerdo, el documentado de distintas experiencias, etc. En algunas ocasiones, estos momentos de fuga, recrean situaciones capaces de condensar un fuerte cariz dramático; tal el momento en que Cozarinsky se ubica de pie, mirando fijamente hacia la platea, mostrando la fotografía de una mujer mayor que lleva en su mano. Luego de notificar a los presentes que la imagen expuesta pertenece a su madre, pide a los posibles periodistas que se encuentren mezclados entre el público de la sala, que no difundan su estado de salud: Cozarinsky está enfermo de cáncer y quiere evitar que esta noticia llegue a oídos de su madre, ya mayor (17). Este ingrediente paradójico –se hace pública una información que pretende ser mantenida en secreto- hace las veces de confesión, interpelando y comprometiendo al público con las historias biográficas narradas en escena (18).

Una lógica que carece de causalidad

La falta de una apertura y de un cierre narrativo específicos –marcas constitutivas, según indica Ricoeur- de las historias de vida adquiere en *Cozarinsky y su médico* un relieve muy particular. La estructura de la obra, basada en una serie de secuencias (no guionadas, pero sí pautadas con anticipación), carece en su articulación narrativa de un sentido convencional de causalidad: no hay en la puesta ningún hilo definido que conduzca los distintos momentos hacia una instancia conclusiva [ver síntesis argumental en ANEXO]. Las diferentes secuencias que la componen, presentan una relativa autonomía entre sí, construyendo un camino que se asemeja a lo aleatorio, y que no pareciera recurrir a ningún criterio de unidad, por fuera de la referencia a las figuras de Cozarinsky y Florín como organizadoras del relato (19).

La historia contada en escena, presenta una serie de situaciones “vivas” –abiertas, dinámicas- plausibles de repetirse

indefinidamente en distintos ámbitos y momentos de la vida de estos personajes (consultas médicas, momentos en los que la amistad da paso al recuerdo y a la anécdota compartida). La unidad que le da sentido a la biografía, pareciera apoyarse en las respectivas competencias profesionales de los personajes y su *habitus* de clase (20): sus saberes, sus gustos, sus experiencias de vida; pero fundamentalmente, a partir de la condición de realizador de Cozarinsky, y la profesión de médico de Florín. Vemos a los personajes en situaciones simples, repetibles, cotidianas, referirse a ciertos sucesos que definitivamente trazaron un antes y un después en la vida de las personas que inspiraron y dan nombre a la obra: la contemplación de algunos fragmentos de *Mi verano con Mónica* (1953), de Ingmar Bergman, film que forma parte de la adolescencia de ambos personajes y que marcó a toda una generación de cinéfilos (el desnudo total de Harriet Andersson, y su desafiante mirada a cámara no se escapan del ácido comentario de Cozarinsky); el recorrido en clave nostálgica e irónica por *Puntos suspensivos* (1971), opera prima del realizador; videos familiares de Alejo Florín; la reposición de historias que conjugan el costado personal y profesional de este último, dando pie a la hilación de un anecdotario personal –común a ambos personajes– que reúne a una serie de figuras ilustres de la elite cultural argentina, entre ellos Adolfo Bioy Casares (a quien el Dr. Florín habría salvado de un cáncer de tiroides), Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, entre otros.

Por la forma en que son presentadas, estas diferentes situaciones parecieran construir un presente sostenido, abierto, problemático, sin que medie la categoría de “antes” y “después” entre ellas; como en un proceso de construcción constante e inestable; que paradójicamente, se apoya en un pasado bien documentado. El tiempo de la obra –que “...se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo”-, (21) es continuo, y corre en paralelo del funcionamiento del reloj colgado en la pared del fondo de la sala. La falta de causalidad entre secuencias, ayuda a construir una temporalidad que pareciera prescindir de un tiempo otro, inherente a la narración. Dentro del universo de la obra, el tiempo pretende ser algo “cierto”, como evidencia el reloj colgado en el escenario –objeto validatorio que se ubica al mismo nivel que las fotografías, los videos y las críticas cinematográficas-. El espectáculo empieza antes de que los espectadores se ubiquen en la sala, y finaliza en un momento indeterminado, en el que público, personas y personajes se confunden en el escenario [ver síntesis argumental de la obra en ANEXO]. Si bien existen algunos puntos conclusivos en el devenir de la obra –el momento en que Cozarinsky admite que su amigo Florín le salvó la vida; y sobre todo, el saludo final de los actores frente al público– estos elementos no obturan la idea de desarrollo abierto, inconcluso. El cierre de la presentación, en el que Cozarinsky y Florín sacan a bailar al público al son de una canción de Rita Pavone; no hace sino reforzar este cruce de sensaciones; generando un nuevo espacio compartido (el escenario, no la platea ni el exterior de la sala), en el cual se servirá una picada polaca (con ciertas reminiscencias temáticas respecto de la infancia de Alejo Florín). La picada construye un lugar de sociabilidad en el que conviven los personajes de la obra y las personas cuya biografía las inspiró. Las preguntas y comentarios del público hacia estas figuras, en medio de este espacio biográfico compartido, desdibujan todo límite, generando lazos cruzados en simultaneidad entre personas y personajes: en la platea se fusionan admiradores de Cozarinsky, pacientes del Dr. Florín, familiares, amigos y también pares profesionales de ambos, junto con un público *sui generis* que se acerca a ver la obra. Los comentarios y felicitaciones se dirigen a ambos, persona y personaje; precisamente, porque el cuerpo que encarnan Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín brinda materialidad a dicha paradoja. Esta inconclusividad de la obra (así como de las secuencias parciales que nunca terminan de clausurarse), se acomoda a la idea sugerida por Bajtin, según la cual, es la muerte la forma de conclusión estética de una personalidad (Bajtin, 2002).

Estrategias de verosimilitud

Podríamos preguntarnos qué diferencia esta obra de teatro documental respecto de otras tantas puestas teatrales que construyen un universo ficcional en el cual se recrean “momentos biográficos”, a partir de una narrativa que reproduce los mismos mecanismos del documental. Los gestos biográficos –narraciones de historias, el apoyo en documentos u objetos relacionados con el pasado de los personajes diegéticos–, reproducen dialógicamente una serie de recursos similares a los empleados en el teatro documental. Podríamos pensar, para poner un ejemplo, en *Open House* (2002), de Daniel Veronese, obra en cuya trama los personajes apelan a los mismos recursos que el teatro documental (lectura de documentos, narraciones orales de distintos momentos de sus vidas, presentación de objetos personales, exposición de fotografías, incluso, la filmación de ciertos personajes con intenciones documentales) en un escenario también despojado, pero esta vez, sin un apoyo referencial fuera de la historia. Los momentos en que Cozarinsky se para frente a la platea y enseña al público la foto de su madre; o lee en francés el original de una dura crítica dirigida a *El violín de Rotschild* (1996) publicada en la revista *Positif* (traducida luego oralmente al español, por su amigo Florín); no se diferencian desde lo formal, del gesto documental de mostrar al público la fotografía del “chico de bigotes”, antiguo integrante que ha abandonado el elenco de *Open House*, y de repartir entre el público –hasta que se acaben– unas fotocopias que él les dejó (fotocopias que hacen las veces de programa de mano) (22). Teniendo en cuenta que desde lo formal el gesto de enseñar evidencias al público es el mismo, ¿qué diferencia, entonces, el documental biográfico de la ficción? ¿cómo

separar aquellos objetos personales sobre los que se vertebran las secuencias biográficas de *Cozarinsky y su médico*, de los artificios ficcionales que recrea *Open House*?

La cita –intertextualidad que obedece a la intención de reflexionar en torno de los mecanismos de construcción narrativa de estos géneros- es lo que permite deslizar estos artificios biográficos de un contexto a otro, hacia nuevas cadenas significantes, habilitando lecturas divergentes. Tal como sostiene Jacques Derrida, “*Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (...) puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable*” (23). Es precisamente, esa posibilidad de citar, de ubicar y reubicar los distintos elementos significantes en distintos marcos discursivos, lo que brinda relevancia al contexto como condicionante de sentido. De ese modo, el rótulo Teatro Documental sirve de marco interpretativo donde situar los distintos objetos, personajes y pasajes vivenciales de Cozarinsky y Florín, para ser decodificados por el público como “biográficos”; al tiempo que es posible ubicar *Open House* como un intertexto que intenta reflexionar –poniendo en cuestión- los límites de la representación teatral. Mientras Vivi Tellas arrastra el documental hacia el límite, Veronese conduce hasta el borde la ficción. Como es de notarse, ambos extremos se encuentran.

Imposibilidad de un cierre

A pesar del desconcierto que nos produce, el género biográfico sigue diversificándose y copando distintas zonas de la vida, ablandando el límite entre realidad y ficción, entre esfera pública y esfera de lo privado; marcando un punto de inflexión respecto de las narrativas clásicas. Tal como evidencian algunas de las obras aquí analizadas y reseñadas, nos encontramos en un momento en que el documental reproduce recursos propios de la ficción, y al mismo tiempo, algunas piezas de ficción recuperan artificios propios del documental, generando obras difíciles de situar y catalogar. *Cozarinsky y su médico* impone categorías y las derrumba todo el tiempo, como buscando nuevos límites para desafiar. Pero aun a pesar de toda esta serie de contradicciones y paradojas –o tal vez por ello-, el proyecto nace reglado bajo un potente rótulo: Teatro Documental.

Entonces, ¿cómo enfrentarse a estas obras? ¿cómo juzgar estéticamente un tipo de espectáculo que desborda constantemente los límites de la biografía y la ficción? Intentando responder a algunos de estos interrogantes, Josefina Ludmer sostiene que la ambivalencia que caracteriza a este tipo de tramas –sobre las que “*no importa si son en realidad ficción o realidad*”- (24) hace que para la autora, carezca de sentido todo juicio estético. Esta salida teórica, entre otras posibles, señala el corte que instalan este tipo de narrativas respecto de los límites convencionales de género, pero por sobre todo, marca la falta de categorías apropiadas para enfrentarse a ellas y poder establecer un juicio estético.

Aun a pesar de lo difícil que resulta situar la obra, *Cozarinsky y su médico* no se sale de las categorías del teatro, sino que las hace estallar desde dentro. La obra emprende una línea de exploración y experimentación en torno de las materias constitutivas del hecho teatral, capaz de generar, como golpe de efecto, la ilusión de estar frente a un *mundo*, a un *tiempo* y a unas *identidades* no ficcionales. Y ello porque la puesta en escena –la escenografía despojada, la falta de un texto dramático, el apoyo en historias biográficas, documentos, y objetos que “funcionan”- ayuda a recrear esa impresión de realidad. La lógica no cronológica de las secuencias, encuentra en el reloj colgado en la sala, un apoyo que ayuda a generar la ilusión de un tiempo “no ficcional”. La coincidencia de los nombres de las personas y de los personajes, la forma en que se prescinde de una técnica actoral profesional, y la utilización de objetos personales; contribuyen a generar un efecto de “identidad no ficcional” externa al hecho teatral. Sin embargo, la pugna entre identidad y ficción, presente a lo largo de todo el espectáculo, encuentra un término en la corporalidad. Las personas que interpretan los personajes no podrían ser otros que Edgardo Cozarinsky y su médico Alejo Florín, he allí el límite que le impone la realidad a la ficción.

Notas

(1) Teatro Documental continúa la línea de Biodrama –también creación de Tellas- recuperando la intención de trabajar sobre la biografía de personas vivas. En el caso de Teatro Documental, esta tentativa se aproximará más al límite, al jugar con la exclusión de dimensiones inherentes a la puesta teatral convencional.

(2) El orden de estas secuencias aparece apuntado en una cartulina, casi escondida, al costado del escenario. Este detalle evidencia la informalidad del trabajo, personificado por actores amateurs; rasgo que se reitera en el resto de las obras que integran el proyecto Teatro Documental.

(3) Ver Pauls, Alan: “*Una historia clínica*” en el suplemento *Radar* de *Página/12*, 26 de marzo de 2006.

(4) Cuando Cozarinsky enseña al público la dura crítica que recibió el film *El violín de Rotschild* (1996), no presenta un recorte cualquiera de diario, que hace las veces de crítica cinematográfica dentro de la diégesis; sino que se trata, efectivamente, de la crítica publicada en la revista *Positif*, recortada y guardada a lo largo de los años por el realizador.

(5) Grotowski, J.: *Vers un théâtre pauvre*, Lausana, La Cité, 1971.

- (6) Recordemos que ya Paul de Man ha considerado a la biografía como un género menor, comparada con la tragedia, la épica o la poesía lírica (de Man, Paul: "Autobiography as De-facement" en *The Retic of romanticism*, New York, Columbia Universtiy Press, p. 67-81, 1984 (versión castellana: "la autobiografía como desfiguración", en AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 113).
- (7) de Man, Paul: "Autobiography as De-facement" en *The Retic of romanticism*, New York, Columbia Universtiy Press, p. 67-81, 1984 (versión castellana: "la autobiografía como desfiguración", en AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 113).
- (8) Entendemos el concepto de espacio biográfico tal como es definido por Leonor Arfuch, esto es, en tanto una "...confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa...". En la concepción del espacio biográfico se articularían el momento y la totalidad, "...la búsqueda de identidad e identificación, la paradoja de la pérdida que conlleva la restauración, la lógica compensatoria de la falta, la investidura del valor biográfico" (Arfuch, Leonor: "El espacio biográfico. Mapa del territorio" en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).
- (9) Arfuch, Leonor: "El espacio biográfico. Mapa del territorio" en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 60.
- (10) Lejeune sostiene que "La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla" (Lejeune, Philippe: "El pacto autobiográfico" en AA.VV., *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Suplemento 29 de Anthropos, diciembre 1991, p. 47-52).
- (11) Bajtin, Mijail: "Autor y personaje en la actividad estética" en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- (12) Según mantiene Paul Ricoeur, "...precisamente por esta imbricación, tanto como por su carácter abierto por las dos extremidades, las historias de vida difieren de las historias literarias, pertenezcan estas a la historiografía o a la ficción" (Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración*, Tomos I, II y III, París, Seuil, 1983, 1984, 1985).
- (13) Alan Pauls considera al Teatro Documental como un universo no ficcional, en el que sobreviven pocos elementos teatrales. Según argumenta Pauls (refiriéndose a *Mi mamá y mi tía*, obra inscripta también en el proyecto de Vivi Tellas): "De teatro, en rigor, queda poco y nada: en vez de obra hay algo que parece un ritual doméstico casi privado; en vez de actores y personajes, dos mujeres que ponen sus vidas al desnudo; en vez de decorados y utilería, un botín de efectos personales donde se cifran dos existencias a la vez comunes y singulares; en vez de representación, un método expositivo, mucho más de "caso" que de ficción, que articula en secuencia ciertos "números", las células de comportamiento e interacción que permiten el despunte de una especie de mínimo teatral espontáneo" (Pauls, Alan: "Una historia clínica" en el suplemento *Radar de Página/12*, 26 de marzo de 2006).
- (14) Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1998
- (15) "El psicodrama es una técnica de investigación psicológica y psicoanalítica que pretende analizar los conflictos interiores haciendo interpretar a unos protagonistas un guión improvisado a partir de un cierto número de consignas. La hipótesis es que la acción y el juego teatral permitirán, con mayor nitidez que la palabra, que se revelen los conflictos reprimidos, las dificultades interpersonales y los errores de juicio" (Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1998).
- (16) Recordemos que Vivi Tellas dirigió varias obras reunidas en el Proyecto Archivos en las que una serie de individuos son reunidos en escena a partir de un espacio biográfico definido por sus profesiones y/o ocupaciones. Algunas otras obras que se alinean con esta propuesta son *Tres filósofos con bigotes* (2005), *Escuela de Conducción* (2006) y *El precio de un brazo derecho* (2000). Esta última obra –interpretada por actores, a diferencia de las anteriores– intenta reflexionar críticamente sobre las condiciones del trabajo en nuestros días y las relaciones personales que se entretienen desde ellas, recreadas a partir del trabajo en una obra en construcción.
- (17) Este pasaje de la obra, en particular, evidencia la tensión entre vida pública y vida privada, presente en el documental. La forma en que Edgardo Cozarinsky hace público un aspecto referido a su núcleo más íntimo de preocupaciones, no hace sino relevar el modo en que "Esa visibilidad de lo privado, como requisito obligado de educación sentimental, que inaugura a un tiempo el ojo voyeurístico y la modelización (...), aparece como uno de los registros prioritarios en la escena contemporánea, si bien ya casi no es necesario atisbar por el ojo de la cerradura: la pantalla global ha ampliado de tal manera nuestro punto de observación que es posible encontrarnos, en primera fila y en <tiempo real> ante el desnudamiento de cualquier secreto. Pero además, la retórica de la autenticación, de borramiento de las marcas ficcionales, también parece haberse desplegado de manera incansable a través de los siglos, prometiendo una distancia siempre menor del acontecimiento: no se tratará ya sólo de vidas <en directo>, sino también de muertas" (Arfuch, Leonor: "El espacio biográfico. Mapa del territorio" en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).
- (18) Este recurso coincide con lo que Pavis denomina "confesión impúdica", consistente en brindar al espectador una información comprometida –una verdad punzante– (sobre una enfermedad o la sexualidad de un personaje biográfico) con el objeto de generar un estado de malestar en el espectador (Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1998).
- (19) La articulación entre las distintas escenas está dada por efectos musicales y acciones físicas disruptivas, como por ejemplo, el momento de transición entre la primera secuencia y la segunda, está marcada por un efecto de sonido que acompaña el rápido movimiento que realizan Cozarinsky y Florín sentados en sillones giratorios, moviéndose circularmente sobre su eje. Estos momentos lúdicos, tienden a ondular la línea más dura del género documental, poniendo en evidencia el juego ficcional que contribuye a enarbolar la obra.
- (20) La categoría de *habitus* es definida por Pierre Bourdieu como el "sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas" (Bourdieu, Pierre: "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase" en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003).
- (21) Ricoeur, Paul: "Tiempo y narración" en *Tiempo y narración*, Tomo I, París, Seuil, 1983, 1984, 1985.
- (22) Tal como sostiene el manifiesto de *Open House*, "Sabemos que *Open House* es una obra que no dejaremos de hacer nunca. No depende del público. Si el público no viene, la haremos igual. Nosotros sabemos y podemos soportar las pérdidas y el abandono. Si uno de nosotros decide irse de la obra, la obra continúa...". Ver en la página 22 del ANEXO el programa de mano de *Open House*, en el reparto de la obra, aparece tachado el personaje del "Chico de bigotes" junto con el nombre del actor que supo representarlo.
- (23) Derrida, Jacques: "Firma, acontecimiento, contexto" en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- (24) Ludmer, Josefina: "Literaturas postautónomas", en *Lo escrito*: <http://www.loescrito.net/index.php?id=158>

Bibliografía

- Arfuch, Leonor: “*El espacio biográfico. Mapa del territorio*” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, capítulos I y II.
- Bajtín, Mijail: “*Autor y personaje en la actividad estética*”, “*El problema de los géneros discursivos*” y “*El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico*” en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Bourdieu, Pierre: “*Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase*” en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003.
- de Man, Paul: “*Autobiography as De-facement*” en *The Retic of romanticism*, New York, Columbia Universtiy Press, p. 67-81, 1984 (versión castellana: “la autobiografía como desfiguración”, en AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 113-118).
- Derrida, Jacques: “*Firma, acontecimiento, contexto*” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Grotowski, J.: *Vers un théâtre pauvre*, Lausana, La Cité, 1971.
- Lejeune, Phlippe: “*El pacto autobiográfico*” en AA.VV., *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Suplemento 29 de *Anthropos*, diciembre 1991, p. 47-62.
- Ludmer, Josefina: “*Literaturas postautónomas*”, en *Lo escrito*: <http://www.loescrito.net/index.php?id=158>
- Pauls, Alan: “*Una historia clínica*” en el suplemento *Radar de Página/12*, 26 de marzo de 2006.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1998
- Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración*, Tomos I, II y III, París, Seuil, 1983, 1984, 1985.

ANEXO

Ficha Técnica de **Cozarinsky y su médico**

Interpretes: Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín

Investigación: Mei Iudicissa

Fotos: Nicolás Goldberg

Acondicionamiento de la sala: Julieta Ascar

Escenografía y diseño: Paolo Baseggio

Coordinación Técnica: Sergio Zanardi

Asistencia de producción: Julian Tello

Producción: María La Greca

Asistencia de dirección: Nicolás Levin

Dirección: Vivi Tellas

Síntesis argumental de **Cozarinsky y su médico**

Edgardo Cozarinsky –reconocido escritor y director cinematográfico- y Alejo Florín –médico y amigo personal del primero- representan una serie de secuencias vinculadas a experiencias biográficas que conjugan el interés y afición que ambos sienten por el cine; así como también, la relación médica que los une.

Las secuencias que componen la obra son relativamente autónomas entre sí, y están enarboladas a partir de un cúmulo de experiencias y objetos personales de Cozarinsky y Florín. Estos momentos no se vinculan entre sí desde una modalidad causal evidente; pero sin embargo, logran construir un todo narrativo.

La primera de estas secuencias, encuentra a los personajes –mientras los espectadores se ubican en la sala- mirando y comentando *Mi verano con Mónica* (1953), de Ingmar Bergman. El director se detiene y describe interpretativamente ciertos pasajes de la película, intentado focalizar irónicamente en aquellos momentos que la hicieron susceptible de censura en el Río de la Plata. El rápido movimiento que realizan Cozarinsky y Florín sentados en sillones giratorios, moviéndose circularmente sobre su eje -acompañados por un efecto sonoro-, marca el fin de la primera secuencia y el comienzo de la siguiente, en la que podemos observar la revisión médica que le practica el Dr. Florín a su paciente Cozarinsky. La auscultación y las distintas pruebas físicas (El Dr. Florín comprueba que el paciente no esté reteniendo líquidos, y dirige una serie de pruebas neurológicas que exigen el reiterado desplazamiento del paciente a lo largo del escenario, realizando distintos movimientos con específicas partes de su cuerpo), seguidas de un diagnóstico positivo y la discusión sobre los efectos colaterales que podría provocarle a Cozarinsky la ingesta de un determinado medicamento (caída total del cabello o crecimiento excesivo del mismo); derivan en una situación absurda que involucra cambios de pelucas y la repetición de ciertos diálogos en los que los personajes deberán a su

vez, interpretar a otros personajes. Un ciclotímico Cozarinsky se enfrenta al Dr. Florín, quien evidencia su interés en interpretar al dueño de una marisquería que suele frecuentar el primero. Otro pasaje ficcional presenta a Florín con un arma en la mano, estableciendo diferencias estilísticas respecto del modo en que fue cambiando la forma de empuñar un arma en el cine con el correr del tiempo.

El resto de las secuencias están centradas en la presentación de diferentes documentos personales de los personajes:

- . La lectura en francés del original de una crítica desfavorable que recibió el film de Cozarinsky -*El violín de Rotschild* (1996)- publicado en la revista *Positif*; seguida de la traducción al español realizada por Alejo Florín. A continuación, Cozarinsky narra un sueño recurrente en el que se ve a sí mismo conduciendo un camión y pasando por encima al autor de dicha crítica.

- . La lectura de una nota sobre el Dr. Alejo Florín publicada en el diario *La Nación*, en la que el médico afirma que las cosas que más valora en la vida son su profesión, su familia y sus amigos.

- . La proyección de la ópera prima de Edgardo Cozarinsky, *Puntos suspensivos* (1971) en clave irónica y nostálgica. Este recorrido por algunos pasajes del film, le permite confirmar que la mayoría de las personas que actuaron en él –muchos de ellos, amigos del director- están muertos. El realizador se burla de muchos de sus vicios de principiante, y recupera algunas anécdotas valiosas de la filmación de la película.

- . La presentación de una foto de una mujer mayor, que Cozarinsky identifica como su madre. El director se para frente a la platea, y solicita a los posibles periodistas que se encuentren en la sala, la no divulgación de su estado de salud. Mirando fijamente al público, Cozarinsky notifica que tiene cáncer, y que desea que esa información no se filtre hasta llegar a su madre, ya mayor.

- . La proyección de videos familiares del Dr. Florín, pioneros en el uso doméstico del dispositivo cinematográfico. El comentado del material audiovisual se desliza desde la identificación de los miembros de la familia de Alejo Florín –la relación edípica con su madre-, hasta la detección de las marcas propias de estas primeras filmaciones de aficionados, que intentan recalcar constantemente la posibilidad de movimiento que habilita este nuevo medio (en un claro contraste con la imagen estática de la fotografía). Esta serie de recuerdos da pie a la hilación de un anecdotario personal –común a ambos personajes-, que reúne a una serie de figuras ilustres de la elite cultural argentina, entre ellos Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, entre otros.

Hacia el final de la presentación, Edgardo Cozarinsky confiesa al público que su amigo y médico, el Dr. Florín, le salvó la vida.

La obra termina cuando una canción de Rita Pavone empieza a sonar, y Edgardo Cozarinsky saca a bailar a alguna dama del público, con la idea de que el resto de la platea se sume. Luego del baile, una mesa es preparada en el escenario, con la intención de ofrecer la posibilidad de compartir una picada estilo polaco –temáticamente relacionada con la infancia de Alejo Florín- con los actores. En la mesa aparecen servidos algunos de los productos alimenticios aludidos previamente por los personajes, en clara referencia a sus consumos infantiles (botella de Coca Cola de vidrio tamaño pequeño; helados de agua, etc.).